

ALEMANIA, AÑO CERO. LA ERRANCIA DEL HIJO

Pablo Martínez Samper
Universitat Pompeu Fabra

A) AÑO CERO

En 1936, durante el periodo de entre guerras, cuando Walter Benjamin publica su texto *El narrador* no se podía prever la solución final. Sin embargo, los signos del fin ya eran legibles en un acontecimiento que sacudió a la Historia. Un acontecimiento que también será el principio de un nuevo orden. Benjamin, iniciará su artículo marcando este corte, afirmando que algo imposible había tenido lugar, una mutación antropológica que por su radical novedad corría el riesgo de pasar desapercibida: “es como si



nos hubiéramos visto privados de una facultad que nos parecía inalienable, la más segura de todas: la facultad de intercambiar experiencias. ¿Acaso no se había constatado, en el momento del armisticio, que los hombres volvían del campo de batalla mudos —no más ricos sino más pobres en experiencia comunicable?” (Didi-Huberman, 2012:56). La unión de diversas lógicas que hasta ese momento mantenían un diálogo camuflado (la lógica industrial, la económica capitalista y la de la guerra) estalla en un evento mundial que afectará a los cimientos de Occidente. Esta descripción apocalíptica de su presente, o, más bien, de una manera apocalíptica de “ver los tiempos” en acción, tal como criticará Huberman (2012:60), no debe ocultar la torsión dialéctica que introduce Benjamin en torno a la pregunta fundamental que no ha dejado de insistir a lo largo de la Historia, ¿qué es el zoon politikón?¹. Lo más propio

1 Interesa mantener la palabra griega por su polisemia ARISTÓTELES (2002:8) “La traducción será siempre poco fiel. El sustantivo zoon quiere decir el ser viviente, el animal y el adjetivo que lo acompaña lo califica como perteneciente a una polis, que es a la vez la sociedad y la comunidad política. ¿cómo traducir la expresión griega: “animal cívico”, “animal político” o “animal social”.”

del hombre sería, para Benjamin, algo que no se circunscribe en un interior sino que se ubica en su capacidad de transmitir con palabras, de relatar a otro. La primera Guerra Mundial habría iniciado esta transformación, que ya no se ha detenido, de lo más inalienable al sujeto. En ello no había nada de asombroso, según Benjamin: "Porque nunca jamás experiencias adquiridas han sido tan radicalmente desmentidas como la experiencia estratégica por la guerra de posiciones, la experiencia económica por la inflación, la experiencia corporal por la batalla material, la experiencia moral por las maniobras de los gobernantes. Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvías de tracción animal se encontraba al descubierto en un paisaje en el que ya nada era reconocible, salvo las nubes, y en medio, en un campo de fuerzas atravesado por tensiones y explosiones destructivas, el minúsculo y frágil cuerpo humano". Salvo las nubes ya nada es reconocible. Imagen exacta de la experiencia que los soldados vivieron en aquella guerra, la desaparición en un mismo instante del espacio físico y del espacio *íntimo*. Una destrucción fulminante de lo reconocible que provocaba una desorientación en el terreno y la pérdida de toda palabra que pudiese dar cuenta de aquel escenario, inscribirlo en un relato.

Con la segunda Guerra Mundial aquella transformación antropológica que habían padecido únicamente los soldados se trasladó a la población civil. Este paso del exterior de las ciudades al interior significó la expansión de esas lógicas que estaba analizando Benjamin. Como señala uno de los pensadores que más ha investigado en torno a las lógicas de la Guerra, la percepción y el territorio, Paul Virilio, los bombardeos estratégicos sobre la ciudad imbricaban una mutación radical de las coordenadas primeras, el espacio y tiempo, y por lo tanto, de la propia subjetividad: "Ce qui m'a instruit, ce n'est pas l'horreur des emmurés vivants dans les caves, asphyxiés par l'éclatement des conduites de gaz, noyés par celui des canalisations d'eau (...) mais cette soudaine transparence, ce changement à vue de l'espace urbain, cette motilité de l'inanimé, de l'immeuble" (1976:16). Lo que se destruía con este tipo de operación era los parámetros clásicos de la ciudad, de la polis griega, constituida bajo criterios topológicos y de visibilidad², se destruía el marco de referencia para la orientación. *Alemania año cero* de Rossellini se instalará en la posición justa para pensar esta nueva lógica. Desde dentro de este corte histórico porque, como señala Alain Bergala, Rossellini será el primero que enfrente con el cine "esta realidad de las ruinas, del caos y del deterioro moral de la inmediata posguerra" (Rossellini, 200:14). También desde afuera, porque, como indica Nicole Brenez, *Alemania año cero* se sitúa dentro de una larga tradición: "s'inscrit dans une tradition discontinue, le traumatisme lié aux catastrophes collectives qui exigent de repenser l'Histoire à l'occasion d'une situation emblématique, celle de la cité détruite" (Brenez, 1997:28).

La primera secuencia de la película filma, a modo de prólogo, la destrucción de la ciudad a través de unas imágenes de carácter documental que nos van acercando al corazón de Berlín. Una cámara en movimiento nos enseña aquello que no podemos enterrar ni destruir, las ruinas de una ciudad. En una sucesión de imágenes de los exteriores de Berlín, Rossellini acabará por mostrar el parlamento alemán destruido, el lugar de la representación hecho ruinas, el espacio donde los ciudadanos podían reflejarse en cuanto "animales políticos". Si el cine previo a la segunda guerra mundial, el cine clásico era "un tejido elaborado alrededor

2 VERNANT, J.P. (1992: 60): "El surgimiento de la polis griega significa toda una reorganización del territorio bajo este nuevo criterio de visibilidad. El cambio fundamental no solamente reside en que el centro pasará del dominio privado al dominio público, del palacio-fortaleza al ágora, sino que el eje vertical se desfonda por acción de la palabra compartida por todos los ciudadanos."

de la noción de orden, donde todas las líneas confluyen en una cristalización de la idea de hogar como destino último de todo personaje" (Bou, 2002:55), precisamente, lo que se pierde desde este inicio de *Alemania año cero* es el marco, la casa como un todo orgánico. El cine a partir de esta película no dejará de marcar la pérdida como el inicio de su nuevo recorrido prefigurando todo el cine moderno. Un recorrido que, como intentamos plantear, se nutre del paradigma kafkiano de la aventura laberíntica, una aventura que constituye "una forma de enunciación contemporánea del no-sentido, la pérdida no tanto de los valores como de la dirección hacia donde estos apuntan. La aventura por el océano de la desorientación, la abolición total del concepto de hogar y la conversión del mundo en un espacio para la extranjería" (Balló, 1995:265).

B) LA ERRANCIA DEL HIJO

Un señor llegar a Berlín y busca donde alojarse. El primer día por la mañana le preguntan: "Ha dormido bien?" "—Sí, a pesar de los trenes que no han dejado de pasar bajo mis ventanas, muy pronto esta mañana." "—¡Debe de haber soñado, porque por aquí no pasa ningún tren!" "—Sí, sí, yo he oído el vapor, la bomba de agua, etc." El huésped lleva al invitado a la ventana y le hace comprobar que por allí no pasa ningún tren. A la mañana siguiente, el invitado se despierta con el mismo ruido. Se levanta, mira por la ventana y ve a unas ancianas alemanas vestidas de hombre, quitando los escombros y pasando los ladrillos en cadena: —"Danke schön" —"Bitte schön" —"Danke schön" — "Bitte schön..."

Gilles Deleuze

En 1947, de acuerdo con las coordenadas del neorrealismo, Rossellini realizó un viaje a Berlín con el propósito de documentarse para la película que cerraría su trilogía sobre la guerra, *Alemania año cero*. En esa estancia escuchó esta anécdota, que según sus palabras, le "reveló" la vida que quería retratar de Alemania. Una vida que parece rescatada de un apólogo sin publicar de Kafka al dar cuenta de lo asombroso en la propia realidad. Una realidad donde los nexos causales empezaban a aflojarse y que, por lo tanto, dialécticamente requeriría de otra forma de capturarla. Para el crítico francés Bazin, según la relectura de Deleuze, el neorrealismo sería esta estética, una nueva forma de realidad que "apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo" (1986:11). Un neorrealismo que, si como horizonte pretendía (deseaba) ofrecer una "imagen global del hombre" ya sólo podría reconstruirla a través del carácter errante de lo que filmaba. Y será, precisamente, en ese lugar entre lo inesperado y lo errático donde la mirada de Rossellini hará aparecer el personaje de *Alemania año cero*, en un mundo que acababa de perder la racionalidad *antropomórfica* de sus coordenadas, o más concretamente, la medida³ clásica del mundo.

3 Un corte con la tradición de los orígenes griegos de Occidente concentrados en la sentencia de Protágoras: «El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto que son, de las que no son en cuanto que no son».

La presentación del personaje principal, el niño Edmund, nos sitúa en ese ambiente de pesadilla surgido más cerca de la lógica de la Historia del siglo XX que no de la imaginación romántica. Un personaje marcado por la contradicción de un cuerpo infantil en una infancia maldita y por la figura del excluido, de un fuera-de-la-ley en constante huida hacia delante que recuerda al personaje de Joseph K. de la novela *El Proceso*. La primera escena de expulsión se produce en su lugar de trabajo, el cementerio, por no tener la edad suficiente. Acusado por los demás trabajadores adultos y tras dar las últimas paladas a lo que podría ser el futuro lugar de reposo de su cuerpo o el de su padre, Edmund emprende su viaje hacia el hogar. Sin trabajo y en silencio inicia su errancia hasta



toparse con otra escena asombrosa pero no sorprendente dentro de la lógica del relato, una situación sacada de *Los olvidados* de Buñuel. Un grupo de adultos arremolinados en torno a un caballo desfallecido comienza con un cuchillo a descuartizar al animal para utilizarlo como alimento. De este espacio de los adultos donde impera la ley del más fuerte, un policía expulsa de nuevo el pequeño cuerpo del niño. En la tercera escena, Edmund se abalanza para recoger los restos de carbón que una furgoneta acaba de perder

por el camino, un agente de seguridad le expulsa por última vez. Los representantes de la ley en estas tres situaciones son, únicamente, los que obligan al cuerpo de Edmund a una errancia constante como si el protagonista de *Alemania año cero* fuese el espectro de ese héroe ideal de masculinidad deportiva, diurna y activa que había inmortalizado Douglas Fairbanks en los inicios de Hollywood.⁴ Como señala Ángel Quintana, Rossellini “organiza su relato a partir de un recorrido que acaba transformándose en el vía crucis, por diferentes ambientes de la vida del niño” (1995:91).

Después de recorrer de nuevo en silencio y en solitario varias calles Edmund llega a su casa, una casa como todas las que hemos visto en el trayecto del protagonista, derruida. Lo primero que encuentra es el conjunto de adultos que viven en el edificio alrededor de otro representante del poder. En este caso un funcionario del estado que les anuncia que serán sancionados por haber excedido el consumo de luz establecido para el inmueble, “la ley no hace excepciones” les dice. Este exceso tomará cuerpo en el padre de Edmund que se encuentra postrado en la cama desde el inicio del film, incapaz de sostener a su familia. Precisamente el único gesto de rebeldía del joven protagonista aparece en este

4 BOU, N. y PÉREZ, X. (2000:43): “Desde el fin de la Segunda Guerra mundial, y en un contexto social donde el terror a la descomposición del hogar conyugal es el núcleo de indudable paralelismo metafórico que sirve para reflejar cinematográficamente una desorientada sociedad en plena crisis de valores, no puede extrañarnos la búsqueda de una alternativa heroica que cuestione el frágil optimismo con que, tres décadas atrás, Douglas Fairbanks había renunciado al escenario realista para exaltar, ante la opinión pública, el ideal de una masculinidad deportiva, diurna, y activa, legitimada moralmente en la superficial pero obligada conquista de la chica.”

momento inicial de su periplo, cuando el propietario del inmueble señala a su padre como el *culpable* de la situación y Edmund pretende hacerle frente pero se ve retenido por su hermana (el otro único personaje que parece tener el deseo de transformar la situación). La voz del dueño, fuera de plano, nos presenta, antes de que los hayamos visto al padre como la figura que une el dolor a la culpa, "Están sufriendo por culpa de un viejo inútil". Ya en la habitación que comparte toda la familia se escuchan las palabras del padre dirigidas al hijo mayor que no quiere presentarse ante las autoridades por temor de su pasado en el ejército del régimen nazi: "Lo he sacrificado todo, he vendido lo que tenía... y ya no me quedan fuerzas, ahora te toca a ti. Lo que haces no tiene sentido."

En estos primeros diez minutos Rossellini situará el núcleo central de la película, el problema de la relación y la transmisión del saber, concentradas en el modelo pater-filial, en un contexto donde las coordenadas sociales han sido tan trastocadas que las acciones y las palabras pierden el vínculo con su sentido. Edmund es un *infante*, un niño cuyo conflicto no reside en que no puede hablar, sino en estar asediado por unas voces que no logra ubicar ni jerarquizar. La voz del padre que siempre se dirige al otro hijo, la voz del maestro que continúa repitiendo el discurso de un nazismo sin patria y se horroriza cuando sus palabras hacen lo que promulgaban, la voz final de la hermana que reclama su presencia en una familia descompuesta. Voces que coagulan en la secuencia de la voz sin cuerpo de Hitler convertida en objeto, en mercancía de contrabando, donde Rossellini hace visible la tensión narrativa de su película. Sintomáticamente el inicio de esta historia negra, se inicia con una pregunta de Edmund a su compañera del único juego en el que es admitido, la venta ilegal del pasado: "¿No te gustaría conocer otros países?", a lo que ella responde de un modo lacónico, alejada de la imaginación que se le presupone a la infancia, "Seguro que son todos iguales". Comienza así, con esta certeza de una repetición sin fin, el espectáculo, hecho farsa, para unos soldados que minutos antes se hacían fotos frente las ruinas. Edmund pone un disco de discursos de Hitler. En el siguiente plano Rossellini nos enseña lo que no habíamos visto hasta entonces, la figura de un padre cogiendo de la mano a un niño asombrados ante la invasión en el espacio de la voz acusmática de un pasado mortífero. Una voz sin cuerpo, una voz de la Historia apareciendo como un espectro sin tumba en "une repetition plus douloureuse encore de venir après la catastrophe collective, à la manière d'une horrible persistance" (Brenez, 1997:30), que paraliza a esos cuerpos sin palabras del padre y el hijo. Ambos miran hacia arriba y Rossellini nos enseña, desde un punto de vista que recupera el sentido y la perspectiva de las imágenes en el prólogo, lo que no pueden ver y sin embargo están mirando, las ruinas de la ciudad. La cámara vuelve a estos personajes anónimos cuyo juego se ubica en su figura, el padre y el hijo, para verlos como se marchan con la cabeza baja, en silencio, fuera del plano. Un montaje que encierra la lógica destructiva de un vector que recorre el siglo XX.

Agamben en su libro *Infancia e historia* cifraba precisamente esta incapacidad de tener y transmitir experiencias y que estas dos figuras mudas encarnaban gracias a la lógica del montaje de Rossellini. Un peligro que Benjamin ya había señalado, pero que cuarenta años después, tras la experiencia de la II Guerra Mundial, Agamben localiza en esta dialéctica entre Historia y relato: "ya nadie parece disponer de autoridad suficiente para garantizar una experiencia y, si dispone de ella, ni siquiera es rozado por la idea de basar en una experiencia el fundamento de su propia autoridad" (2011:9).

C) BAJO EL SIGNO DE KAFKA

Alemania año cero es una película singular dentro de la historia del cine, extraterritorial como dirá Deleuze de Kafka. No tiene ni el consuelo de ser el primer film moderno (privilegio reservado a *Viaggio in Italia*) ni tampoco de ser el precursor de un cine de Hollywood que en años posteriores establecería “el modelo paterno filial, de transmisión de saber familiar” (Bou y Pérez, 2002:90), como un nuevo esquema narrativo de los nuevos héroes. Como Gregor Samsa en la historia de la literatura, Edmund Meschke se ubica en la historia del cine, en una situación extraña, de extranjería. Ambos relatos someten al cuerpo de sus protagonistas, unos héroes negativos que ya no realizan ningún viaje iniciático, a una transformación con un mismo final, la imposibilidad de (re)construir(se) una identidad. *Alemania año cero* y los relatos de Kafka donde se enfrenta directamente a la relación padre e hijo, *La condena* y *La metamorfosis*, son construcciones en torno al eje de la dialéctica, imposible en ambos casos, del reconocimiento⁵. Como en la película, en ambos relatos el hijo intenta hacerse cargo de la familia porque el padre está incapacitado para realizar esta función⁶. Pero lo que interesa indicar para nuestro hilo de lectura no será tanto la impotencia de uno de los personajes para cumplir su papel como la destrucción del escenario. De ahí que tanto Kafka como Rossellini apunten al modelo paterno filial como el lugar estructural desde donde hacer visible los movimientos compositivos de la pregunta sobre la identidad del *zoon politikón*.

En su artículo de 1949 “Germania anno zero”, que sigue siendo un punto nodal para intentar acercarse a la radicalidad de la película de Rossellini, André Bazin señala, como el gesto estético crucial, “el haber rechazado voluntariamente todo recurso a la simpatía sentimental, toda concesión al antropomorfismo” (230). Si al principio el espectador podría verse llevado a identificarse con el cuerpo del actor, con las marcas de la infancia en él, en la escena que envenena al padre, su rostro y “una mirada inexpresiva, cansada, apagada, sin huellas de miedo, compasión, pena” desactiva cualquier posibilidad de simpatía por el personaje. Así Rossellini, paradójicamente, mientras que con este mecanismo de distanciamiento nos expulsa de la identificación acrítica, nos sitúa en la misma posición que Edmund se encuentra frente a su padre, en ese vector donde la palabra del otro ha perdido su capacidad de diálogo, de confrontación. De esta fractura versa el relato *La condena*. Un relato que introduce literalmente lo imposible cuando el padre inyecta una duda que desfonda la realidad del relato del hijo. Comenzando con esta duda-irreal una espiral de violencia basada en la desproporción que llevará a Georg desde pensar que “Mi padre sigue siendo un gigante” hasta la condena final del padre, “¡Ahora ya sabes todo lo que había aparte de ti hasta ahora sólo sabías de ti mismo! ¡eras, ciertamente, un niño inocente, pero mucho más cierto es que eras un ser diabólico! Y por eso, tienes que saber: ¡yo te condeno a morir ahogado!”. La fractura del vínculo de reconocimiento entre el padre y el hijo llevará a su protagonista al suicidio final. El hijo se vuelve, pues, un completo extraño para un padre cuya última transmisión de saber es un conjunto de palabras con sabor a muerte.

5 Calasso en su ensayo poético sobre la literatura evoca esta problemática como un eje central de Kafka y su obra: “y sabemos por lo menos desde Hegel que lo único esencial para el animal humano es el reconocimiento” (2005:15).

6 El concepto de culpa es central en ambos casos. Brenez en su artículo sobre la película lo ubica de un modo certero: “La figure d’Edmund résulte d’un débat, d’une dispute entre responsabilité et culpabilité. Et, avec les questions de l’acte et du sujet, c’est bien sûr le statut de l’acteur et de son jeu qui se trouve mis, concrètement, au travail” BRENEZ Nicole (1997:29).

El paso siguiente de esta dialéctica del (no)reconocimiento, el extrañamiento radical, Kafka lo dará unos años después con *La Metamorfosis*. Desde las primeras líneas del relato se pone en juego el problema de la identidad ligada al reconocimiento: "Cuando Gregor Samsa despertó una mañana de un sueño inquieto, se encontró en la cama convertido en un monstruoso insecto." Un inicio que convoca los fantasmas de la literatura fantástica (*el despertar de un sueño* como posibilidad de establecerse en la puerta hacia otro mundo ficticio) que en la primera línea del segundo párrafo ahuyenta: "¿Qué me ha ocurrido?" — pensó. No era un sueño. Su habitación, una auténtica habitación humana, tal vez algo pequeña, aparecía tranquila entre las habituales cuatro paredes." En la literatura fantástica decimonónica la ambigüedad entre realidad y sueño se mantenía hasta el final del relato. Este juego lo encontramos en películas como *Matrix*, *Desafío total* o *El show de Truman*. Pero *La metamorfosis*, como señala Todorov, parte, al contrario del relato fantástico, "del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural; y el final de la historia se aleja por entero de lo sobrenatural" (1981:124). Como dirá Albert Camus, lo más sorprendente es precisamente la falta de sorpresa ante este acontecimiento inaudito, lo más sorprendente es, pues, que el acontecimiento imposible se haya producido. Tanto Gregor como Edmund son los personajes más irremediabilmente extranjeros porque, como señala Calasso para el personaje kafkiano pero que se aplica también al nuestro, en su propia habitación "se ha vuelto irreconocible para sí mismo, ya no es extranjero sino biológicamente extraño" (2005:170).

Gregor y Edmund, ambos fuera de la ley humana y figuras del escándalo, son personajes asediados por las voces aunque ambos estén ubicados en los dos polos opuestos de un escenario mortal. Mientras Samsa habla pero no puede ser entendido ("—¿Han podido entender alguna palabra? — preguntó el apoderado a los padres—, ¿no se estará burlando de nosotros?") Edmund expulsado del que por un momento se invistió de la figura del padre, el maestro nazi, ("— ¿Yo? Yo no te he dicho nada. Estás loco, eres un monstruo.") ya no es capaz de escuchar las palabras de su hermana para que vuelva al hogar.⁷ Gregor y Edmund son personajes que se han transformado en una suerte de espectador de un mundo irreconocible, de un mundo poblado por fantasmas donde el otro ha perdido su faz y su capacidad de diálogo.

D) FIN

"Alemania, Año cero, para serle sincero, ha sido hecha únicamente para la secuencia del niño errante y solo entre las ruinas".

Estas palabras de Rossellini nos pueden servir de guía para descifrar la escena final para la que fue construida la película, con la condición que las asumamos en su literalidad.⁸ En

7 ZIZEK, p 54. Edmund no está hechizado por ésta ni por ninguna otra de las voces ideológicas que lo bombardean de todos lados: no sólo la del maestro, sino también la de la hermana, ofreciéndole el refugio de la familia justo antes de su suicidio. Lo que lo impulsa a actuar no es ninguna voz, ningún imperativo del superyó sino, precisamente, la distancia aceptada respecto de todas las voces.

8 Una literalidad de algún modo imposible como señala Brenez, "Moment insoluble de l'histoire; mort polysémique; corps ininterprétable d'Edmund — ainsi s'organisent les termes classiques de l'appréhension d'Allemagne année zero. BRENEZ Nicole (1997:30). Nos encontramos en una situación opuesta pero dialécticamente similar con Kafka: "Kafka derrota a la crítica siempre que ésta cae en la trampa que él invariablemente le tiende, de la interpretación directa, la trampa de su evasión idiosincrásica de la interpretabilidad" (BLOOM, 2000: 460).



esta apuesta interpretativa de Rossellini ha sido omitido el acto con el que termine la película, el suicidio de Edmund, quizás porque la lógica compositiva del film ya llevaba inscrito el acontecimiento imposible. Una lógica que nos lanza a la *soledad*, la *errancia* y las *ruinas* conjugadas en una misma secuencia y que traducidas dialécticamente a la lectura que hemos intentado ensayar, estos tres conceptos se se transformarían en *hijo*, *pérdida del hogar* e *Historia*. Quizás Rossellini omitió en esa frase el suicidio de Edmund para evitar la interpretación más evi-

dente, como ironiza Zizek: "el film es una historia acerca de la manera en que la moralmente corrupta ideología nazi puede arruinar incluso la inocencia de un niño e inducirlo a cometer el parricidio. Cuando toma conciencia de la verdadera dimensión de su acción, se mata, bajo la presión de una culpa insoportable."⁹

A través de las palabras o de las acciones de Edmund no podríamos saber cuándo ha tomado la decisión de este acto final, cuando se hizo consciente. Su rostro no parece afectado por la visión del sarcófago de su padre, tampoco sus oídos atienden a la llamada de su hermana y hasta el último momento establece un juego con los elementos del entorno. Juega con los ladrillos encontrados en el edificio, juega con su sombra reflejada en el suelo, como si su cuerpo no pudiese borrar el tiempo de la infancia, como si su cuerpo no fuese consciente de las consecuencias de sus actos. Quizás podemos cifrar el momento de su decisión, de la solución final, cuando su mirada entra de nuevo en juego. Cuando la mirada del niño se enfrenta a las ruinas de aquel marco que posibilita la construcción de una identidad, la polis, y solo encuentra el lugar de la falta. Quizás en ese momento Edmund pensaba en esa última frase del relato de Kafka: *queridos padres a pesar de todo os he amado siempre*.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARISTÓTELES, *Política*, Madrid, Gredos, 2000.
 BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1995.
 BAZIN, André, *Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 2008.
 BERGALA, Alain, *ROSSELLINI, R. el cine revelado*, Paidós, Buenos aires, 2000.
 BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 2000.

⁹ ZIZEK (1994:53), "Lo menos que podemos agregar es que, por medio de su acto, Edmund no solo cumple con la lección del maestro, "aplicándola" a su propia familia sino que, al mismo tiempo, acata la voluntad explícita de morir de su padre." Hasta este punto Rancière comparte el análisis de Zizek, "Lo que nos muestra la película, sin embargo, desmiente por completo esa ley de causalidad. La desazón que nos producen los actos de Edmund trasciende todo temor o prevención específicos ante los efectos morales de los problemas del momento y de la inculcación ideológica" (RANCIERE, 2001:155).

- BOU, Nuria, *Plano/contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- BOU, Nuria y PÉREZ, Xavier, *El tiempo del héroe*, Paidós, Barcelona, 2000.
- BRENEZ Nicole, «Acting–Poétique du jeu au cinéma (*Allemagne année zéro*)», *Cinémathèque*, nº11 (1997), pp 24-38.
- CALASSO, Roberto, K, Barcelona, Anagrama, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, George, *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid., Abada, 2012.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1986.
- KAFKA, Franz, *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar, 2000.
- QUINTANA, Àngel, *Roberto Rossellini*. Madrid, Cátedra, 1995.
- RANCIERE, Jacques, *La fábula cinematográfica*, Paidós, Barcelona, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981.
- VERNANT, Jean Pierre, *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona, Paidós, 1992.
- VIRILIO, Paul, *L'Insécurité du territoire*, París, Galilée, 1993.
- ZIZEK, Slavoj, *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.

